

***La Jácara del Escarramán, de Quevedo*¹**

Oscar Osorio

Resumen

La *Jácara del Escarramán*, de Francisco de Quevedo y Villegas, es quizá la más famosa de las muchas que se escribieron en el Siglo de Oro. Con esta jácara, el género mismo cobra una inmensa popularidad y se hace imprescindible en los intermedios de las jornadas del teatro español. La razón de este éxito radica en el aporte que hace el poeta al género. Quevedo incorpora a la tradición de los romances de germanía los juegos de ingenio y agudeza verbal del conceptismo; introduce así una variante que aleja sus jácara de los romances de germanía. Aunque use la misma estructura, los temas, el lenguaje, y los tipos sociales de dichos romances, los transforma con la maravilla de su genio literario, los dignifica. Quevedo -anota Borges- el “alfarero milagroso”, tomó “el barro sutil y quebradizo”, que es el lenguaje de las jácara, y lo amasó “en vasija de eternidad”.

Abstract

La *Jácara del Escarramán*, by Francisco de Quevedo y Villegas, is perhaps the most famous of many that were written in the Golden Age. With this jácara (popular song of the period), the genre itself gains an immense popularity and makes itself indispensable in the intermissions of Spanish theater. The reason for this success resides in the contribution that the poet makes to the genre. Quevedo incorporates in the tradition of the romances of germanía (thieves’ song) the games of ingenuity and verbal wit of the conceptism; he thus introduces a variant that distances his jácara from the romances of germanía. Although he uses the same structure, themes, language and social types of these romances, he transforms them with the wonder of his literary genius, he dignifies them. Quevedo, Borges notes, the “miraculous potter,” took the “supple,

¹ Este trabajo es el resultado de una investigación hecha por el autor. Así mismo no hubiera sido posible sin la valiosa experiencia de asistir, como estudiante del programa doctoral de Hispanic and Luso-brazilian Literatures, de Graduate Center (CUNY), a dos seminarios sobre el barroco español dirigidos por la profesora Lía Schwartz. Ella nos enseñó una manera distinta y necesaria de aproximarse a los textos del siglo áureo. La experiencia fue maravillosa, y mi agradecimiento y mi recuerdo son permanentes.

A ella dedico este trabajo.

delicate clay,” which is the language of the jácaras, and kneaded it into the vessel of eternity.

Resumo

La Jácara del Escarramán de Francisco Quevedo y Villegas é talvez a mais famosa das muitas obras que se escreveram no século de ouro. Com este romance de feriado, o género mesmo se torna bastante popular e também imprescindível nos intervalos das jornadas de teatro espanhol. A razão deste sucesso radica na contribuição que faz o poeta ao género. Quevedo incorpora a tradição dos romances de gíria, os jogos de talento e sutileza verbal do pensamento; assim introduz uma variante que distancia seus romances festivos dos romances com gíria.

Ainda que usem a mesma estru-

tura, os temas, a linguagem e ostipos sociais de ditos romances, os transforma com a maravilha do seu génio literario os dignifica. Quevedo – comenta Borges- “o ceramista milagroso”, pegou “o barro sutil e quebradiço” que é a linguagem dos romances festivos e o amassou “no recipiente da eternidade”.

Palabras clave

Francisco de Quevedo y Villegas
Poesía del siglo de oro

Palavras chave

Francisco de Quevedo y Villegas
Poesía no século de ouro.

Key words

Francisco de Quevedo y Villegas
Golden Age poetry

Bien le conocen las más opuestas y apartadas provincias de nuestro castellano, siendo igualmente sentencioso su gesto en la latinidad del Marco Bruto como en la jeringonza soez de las jácaras, barro sutil y quebradizo que sólo un alfarero milagroso pudo amasar en vasija de eternidad. (Borges, *Inquisiciones*: 47)

1. Una propuesta de lectura

Leer a los poetas barrocos del Siglo de Oro exige un enorme esfuerzo al lector del siglo XXI. Primero, porque el centro estético de esta producción poética es el conceptismo, cuyo pilar es la dificultad, que ponía fortísimas barreras –incluso para el lector del Siglo de Oro entrenado en vencer dicha dificultad-. Segundo, porque entre los contextos socio-culturales e ideológicos que determinaron dicha producción y los nuestros median cinco siglos que

cambian sustancialmente la recepción poética. Tercero, porque las lexias, los intertextos, los mitogramas, el idioma, los lenguajes poéticos (es decir, el material con el que se construyeron estas obras) es hoy en gran parte desconocido para el lector no especializado. A todo esto hay que sumar los problemas de transmisión y atribución, las variantes textuales, etc.

Para resolver estos problemas, el lector del siglo XXI debe hacer el trabajo de convocar en su lectura los contextos socio-históricos y la concepción poética del Siglo de Oro (conceptismo, estética de la imitación, juegos de ingenio y agudeza verbal, coincidencia de opuestos, etc.) a través de la investigación histórico-literaria; conocer los problemas de producción, transmisión y recepción de la obra poética, leyendo los trabajos de los especialistas; apoyarse en diccionarios especializados y de época para vencer la barrera de la lengua del siglo XVI; investigar la preceptiva poética del siglo áureo para solucionar el problema de los lenguajes poéticos; consultar la mitografía, el refranero, las metáforas lexicalizadas, la tradición poética sobre la que se construye esta poesía, para resolver el asunto de las fuentes. Todo esto es necesario al propósito de hacer una adecuada interpretación y valoración de la obra poética del barroco español. Es decir, debemos simularnos lectores del Siglo Áureo para leer a sus poetas. Quienes no lo hacen así e intentan acercarse a los poemas de esta época como lectores del siglo XXI, con la enciclopedia del siglo XXI, harán un ejercicio de creación poética y no de decodificación, oficiarán como poetas y no como lectores.

Habrà quien diga que esto último es lo fundamental de la lectura del texto poético. Quizás quienes así leen no comprenden la poesía barroca. Para el poeta barroco, la razón es el eje de su ejercicio poético; y lo propio para el lector modelo que esta poesía construye. El concepto, que es la columna vertebral de esta poética, es el resultado de un ejercicio de la inteligencia y para la inteligencia.² La dificultad conceptista que es propósito central de esta poesía

² Es clásica la definición de concepto que hace Gracián en su *Arte de Ingenio*: “Consiste, pues, este artificio conceptuoso, en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto del entendimiento (...) De suerte que se puede definir el concepto: Es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos”. (55) // Y una definición más reciente, que insiste en el concepto como el producto de un ejercicio racional: “Ejercicio intelectual es, pues, el que produce el concepto. Nace de una serie de relaciones establecidas entre dos o más palabras, con que se describe o se modela un objeto poético. La mención directa del objeto es sustituida por una mención figurada, indirecta, o por más de una. Se crea así una red compleja de intrincadas asociaciones que resultan difíciles de descodificar. La dificultad es un requisito del concepto: tanto mejor será éste cuanto más recóndito su sentido y más complicado el conjunto de relaciones lógicas puestas en juego. Pero todo concepto puede ser reducido a un esquema lógico: la relación establecida entre las palabras en juego puede ser analógica, antitética, seria o lúdica, pero nunca absurda”. (Schwartz y Arellano, 1998: XV)

se construye como un reto a la inteligencia; vencer esta dificultad, que es la razón de ser de este lector modelo, comporta un inmenso goce intelectual.³ Es decir, la construcción del poema (sus conceptos, sus juegos de ingenio y agudeza verbal, la fuerte alteración de la sintaxis, el intertexto culto) se hace como un ejercicio de la razón; y su deconstrucción es, necesariamente, un ejercicio de la razón. El lector de esta poesía debe ponerse en situación de conocimiento de los principios poéticos y la tradición literaria que sustenta a/el poema para hacer una adecuada lectura del mismo.

A la mayoría de los iniciados en la poesía áurea nos cuesta una enorme dificultad entender la necesidad de esta toma de posición como lectores. Infortunadamente, la experiencia de lectura de esta literatura en algunas áulas universitarias no pasa por esta exigencia. Ello se hace evidente en la deficiencia de diccionarios (de época, de refranes, de autores), y de textos de preceptiva y de apoyo para la lectura de la poesía del Siglo de Oro que exhiben nuestras bibliotecas universitarias. En mi experiencia como profesor universitario, he sentido la enorme dificultad de hacer que los y las estudiantes de los cursos de Siglo de Oro reconozcan la necesidad de este ejercicio de lectura inteligente e investigativa. Me parece que lo primero que debemos hacer con ellos y ellas es enseñarles a leer esta literatura, según el código que ella misma propone. Este trabajo se ofrece como una propuesta de lectura en este sentido, como lector que intenta acercarse, a través de la investigación, a la experiencia de lectura de un lector de la época.

2. Brevísimas introducción al género

Los escritores españoles volvían cada vez más insistentemente la mirada sobre las clases marginales, encontraban en sus ruindades y picardías una infinidad de motivos literarios que servían al doble propósito de moralizar a una España que, en la conciencia de sus escritores, se descomponía, y de entretener a una sociedad cada vez más dada a la búsqueda del placer y la diversión. Esta doble condición está en la base del surgimiento de una extensa literatura, entre la que podemos anotar la picaresca, la poesía burlesca y la literatura hampesca. Tres líneas en las que Quevedo fue un auténtico maestro.

La labor de algunas órdenes eclesiásticas, fundamentalmente los jesuitas, que, gracias a su misión, se movían en los bajos fondos de la sociedad española, contribuyó grandemente al conocimiento de las prácticas y costumbres de estos sectores sociales. Este conocimiento fue usado por los escritores

³ A este respecto nos dice Gracián: “Eran los conceptos hijos más del esfuerzo de la mente que del artificio (...) Lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto”. (Gracián 51)

españoles del siglo XVII⁴ para componer sus obras. Hay que precisar que la literatura misma fue construyendo un tejido social al que se atenían los escritores. Es decir, los tipos sociales, los temas y el lenguaje con los cuales el escritor construía sus textos, aunque partían del conocimiento de estos sectores sociales, no se tomaban directamente de la realidad sino de un estatuto literario ya fijado.

Dentro de esta amplia demografía literaria está el grupo de los rufianes⁵ y las prostitutas. Este grupo social fue motivo de una literatura que adoptó el formato del romancero, cuya métrica venía muy bien al propósito de contar (o cantar) historias: los romances de germanía. Estos romances eran un género de textos que surgieron a mediados del siglo XVI en España, dentro de la renovación del viejo romancero español,⁶ y que se clasifican como un subgrupo del romancero nuevo.⁷ La lengua que adoptaron, como su nombre lo indica, es la germanía,⁸ sociolecto particular de los delincuentes y prostitutas que eran su tema y motivo. Pero, al igual que con el tejido social y los temas, el escritor no se nutría directamente de la lengua de germanía, sino de su expresión literaria: la

⁴ A este tema se refiere Monique Joly en su texto *De rufianes, prostitutas y otra carne de horca*: “Se ha venido reconociendo progresivamente que la *Relación de la cárcel de Sevilla* de Cristóbal de Chávez, cuya redacción se sitúa a lo que parece entre 1596 y 1591, fue acogida con curiosidad y aplauso en los círculos intelectuales de la capital andaluza, convirtiéndose casi enseguida en un filón repetida y jubilosamente aprovechado por varios autores, entre los que destaca Mateo Alemán”. (1)

⁵ Para estudiar la estricta jerarquía de la estructura social de la rufianesca, fijada por la literatura, véase el valioso trabajo de Alonso Hernández (pág. 95 y sigts.).

⁶ Sobre el romancero nos comenta Margit Frenk Alatorre: “Aunque los primeros testimonios que se conservan son del siglo XV, Menéndez Pidal nos dice que los orígenes del género se remontan a los comienzos del siglo XIV, o poco antes, esto es a una época en que los juglares todavía recitaban los cantares de gesta. Y como herederos de éstos se nos muestran los romances en más de un aspecto. Al igual que la epopeya medieval española, los romances desempeñaban, desde su nacimiento, una misión social muy concreta: la de informar al pueblo sobre los acontecimientos más notables del momento”. (1970: XI)

⁷ Tanto en el romancero viejo como en el romancero nuevo “la métrica es igual: octosílabos con rima asonante en los versos pares, pero en el romancero nuevo se regulariza totalmente el verso, se intercalan elementos líricos (estribillos y cantares) y, además, se divide en cuartetas lo que antes era una tirada continua de versos”. (Frenk Alatorre, 1970: XVII)

⁸ “Germanía. (Del latín *germanus*, hermano.) F. Jerga o manera de hablar de los gitanos, o de ladrones y rufianes, usada por ellos solos y compuesta de voces del idioma castellano, con significación distinta de la genuina y verdadera, y de otros muchos vocablos de formación caprichosa, o de origen desconocido o dudoso”. (Salillas, 1)

jacarandina o jacarandana.⁹ Este nombre viene de jácara, derivado, a su vez, de la expresión jaque,¹⁰ rufián.

Las jácaras¹¹ son una evolución literaria de estos romances de germanía. Los temas de estas piezas consistían básicamente en narrar las acciones delictivas de los rufianes, las peleas y la pasión por el licor y el juego, sus temporadas de cárcel con los respectivos castigos (que las más de las veces terminaban en la horca), su relación con las prostitutas, la vida de éstas, y la crítica a la justicia.¹²

Estas piezas fueron rápidamente incorporadas al teatro, representadas entre las jornadas de las comedias. Sabemos de la fuerza tremenda que tuvo el teatro en el Siglo de Oro. “En los teatros de Madrid había funciones a diario, y se marcaban las grandes ocasiones con representaciones dramáticas al aire libre, en calles y plazas”. (Bergman, 1970: 9) En este ambiente de afición por el teatro había nacido el entremés, que se representaba entre las diferentes entradas de la obra de teatro y que consistía en una pieza corta de carácter humorístico. Los

⁹ “La germanía es el lenguaje de los maleantes en España en los siglos XVI y XVII. Este lenguaje recibe otros nombres como jacarandana y jacarandina, jerigonza, algarabía e incluso más moderadamente, argot. Jacarandina, derivado de Jácara y éste de jaque, ‘rufián’, es propiamente la lengua de los rufianes; por extensión (lenguaje de los ladrones, valentones, prostitutas, etc.) funciona a veces como sinónimo de germanía, pero lo más frecuente es que se emplee para designar al tipo de lenguaje en el que solían estar escritas las jácaras, composiciones en verso breves que se recitaban o representaban en los descansos entre las obras de teatro o al final de la representación; jácaras que casi siempre cantaban, o hacían intervenir, historias de personajes del hampa, jaques, rufianes, ladrones, etc. que se caracterizaban por un modo especial de hablar. (...) La jacarandina se refiere principalmente a la representación escrita de la germanía en las jácaras; representación que, por otra parte, podía estar muy alejada de su utilización oral (las imitaciones jocosas y burlescas de los lenguajes marginales son frecuentes)”. (Alonso Hernández, 10)

¹⁰ “La palabra *jácara*, nacida de la germanía y como todas las de este origen, voz de capricho y carácter burlesco, procede de la de *jaque*. / *Jaque* es el lance del juego de ajedrez que consiste en perseguir y acosar alguna pieza principal del contrario y obligarlo a defenderla, aun a costa de otras inferiores, so pena de que la pierda en el lance que sigue, llamado *mate*, y con ella el juego o la partida si la pieza principal es el rey. / La razón de adaptar la voz *jaque* a los guapos y valientes de la hampa resulta clara, porque estos *jaques*, con su aire de reto y facilidad para sacar la espada, parecían estar siempre en actitud de agredir y acosar a todo el que se le ponía por delante. / El empleo de esta acepción habrá comenzado en el siglo XVI, con el desarrollo de la literatura picaresca”. (Cortarelo y Mori, CCLXXIV)

¹¹ Jácara: “Romance o entremés breve, de tono alegre, en el que suelen contarse hechos de la vida airada”. (Corominas)

¹² Sobre este tópico nos dice Herrera Puga: “La simple generación de sus defectos es larga y severa, pero sobre todo real. Destacan, disputándose la existencia de un primer plano, la crueldad, la precipitación, la incompetencia, la falta de argumentación para proceder, sobre todo en sentencias definitivas e irrevocables. Aún en los casos donde los delitos y las leyes constaban con suficiente claridad, se procedió con notable desequilibrio”. (334)

tipos sociales que protagonizaban estas piezas eran los sectores populares y los extranjeros, y en ellas se destacaban burlescamente los defectos y pecados de estos grupos marginados.¹³ El género se fue ampliando con la introducción de otras piezas que servían al divertimento del público asistente a las funciones, y que podríamos llamar subgéneros del entremés por su función estructural dentro del teatro, como la mojiganga, la loa, el baile y las jácaras.¹⁴

Dentro de éstos subgéneros, las jácaras¹⁵ empezaron a ganar una enorme popularidad¹⁶. El público comenzó a pedir las con tal insistencia que se hicieron imprescindibles en las representaciones. Así, la jácara, antaño despreciada por

¹³ “Italianos, franceses, portugueses, gallegos, vizcaínos y minorías marginadas dentro de la península, como moriscos y negros, resultaban ridiculizados en línea con el sentimiento xenóforo que subyace a la literatura del Siglo de Oro”. (Huerta, 10)

¹⁴ El esquema general de una representación quedaba, más o menos, así:

—Preliminares (golpes en el tablado, música, etc.)

—Loa

Comedia:

jornada primera

—Entremés

Comedia:

jornada segunda

—Baile

Comedia:

jornada tercera-Mojiganga, fin de fiesta, etc. (Huerta, 10)

¹⁵ Sobre las jácaras y el modo de su representación podemos citar: “Aunque surgidas en un estadio avanzado en la evolución de aquél {entremés}, fueron arraigándose cada vez con mayor fuerza en la estructura del espectáculo, ofreciendo matices expresivos nuevos”. (Huerta, 48) // “Cantábase a principios del siglo XVII, a dos y a tres voces por los músicos de la compañía, acompañados de sus guitarras y vihuelas y aun del harpa, un tono que solía ser un romance pastoril, amoroso, caballeresco o jocoso, pero que en ningún caso tocaba ni de cerca ni de lejos a la comedia que seguía (...): el asunto del romance fue tal cual vez relativo a la vida y fechorías de la gente hampesca, y así nació, naturalmente, la jácara”. (56) // “La jácara no tenía lugar fijo en la representación, ni aun a veces señalaba un aparte, descanso o intermedio en ella, yendo, por el contrario, incluida o interpolada en el entremés, en el baile o en la mojiganga. Pero cuando iba sola, precedía unas veces y seguía otras a la primera jornada, y en algunos casos se cantaba inmediatamente antes del baile, aunque esto era raro”. (Cortalero y Mori, III). // “Se cantaba la jácara con una melodía o un ritmo especial, y también se podía bailar. No era en principio un género teatral, pero el público mostraba tanta afición a las jácaras que a veces exigía que se representaran antes de terminarse la función”. (Bergman, 1970: 25)

¹⁶ En el poema *Doña Isabel la ladrona*, de Quiñonez de Benavente, se recoge muy bien este aspecto del éxito de las jácaras: “En ese mar de la corte... / donde vive entremetida / de suerte la jacaranda, / que desde los moteruelos / se han subido a las guitarras, / y las que antes en cocheras / apenas obrar osaban / ya en indianas barandillas / le dan silla y almohada: / qué casada no la gruñe, / qué doncella no la labra, / qué viuda no la pellizca, / qué soltera no la carda, / qué mancebo no la tunde, / qué mozo no la batana / qué hombre mayor no la roza, / qué muchacho no la masca, / qué estudiante no la hace, / qué seglar no la traslada / qué sano no se la engulle / y qué enfermo no la pasa?”. (Bergman, 1965)

los escritores más prestigiosos, se convirtió en un género explotado por los más importantes autores españoles.¹⁷

Quevedo frente al género

En la segunda parte de su disertación, que introduce la Musa V, Terpsichore, de *El Parnaso*, Don Giuseppe Antonio González de Salas define las jácaras como

Un “género de poesías” raro, singular, y desemparentado de cuantos en lengua alguna, antigua o vulgar hoy, puedan, a lo que yo alcanzo, ofrecerse a la estudiosa inteligencia. XACARAS se apellidan éstas, que digo. Y si bien a la primera noticia que de sí prometen con el nombre, parece pelagra la estimación; la elegancia, el garbo, y el donaire también, desmentirán después el descrédito. (*Parnaso*, 310)

Y más adelante nos dice que

Muchas jácaras rudas le habían precedido entre la torpeza de el vulgo: pero de las ingeniosas, y de donairoso propiedad y capricho, él fue el primero descubridor sin duda; y, como imagino, el *Escarramán* la que al nuevo sabor y cultura dio principio. (*Parnaso*, 311)

El editor advierte que las jácaras son un género vulgar, pero que en Quevedo se superan por “la elegancia, el garbo y el donaire”. González de Salas considera a Quevedo el fundador o “descubridor” de este nuevo talante de las jácaras “ingeniosas”, que luego se van a cultivar abundantemente en el escenario de la literatura del barroco español. A este comentario reacciona Cortarelo y Mori:

Engañose Salas; porque muchísimos años antes del *Escarramán*, de Quevedo, se habían compuesto los tres primeros romances de los recopilados por J. Hidalgo, que por su lenguaje y estilo están diciendo ser de mediados del siglo XVI y también anteriores son los otros ocho que añadió el mismo Hidalgo y todos los cuales son artísticos y tan buenos como el de Quevedo. Uno de ellos tiene fecha de 1570, año en que Quevedo no había nacido. (...) Los romances que bautizó Don Giuseppe Antonio González de Salas con el nombre de jácaras son 15, y lo mismo pudo llamárselo a otras 20 ó más composiciones semejantes. Quevedo no usó la voz *jácara* para estas obras. (CCLXXIX)

¹⁷ Emilio Cortalero y Mori, cita los siguientes autores que compusieron jácaras: Quiñones de Benavente, 7; Calderón de la Barca, 2; Antonio Solís, 4 (dos a lo divino: *A san Agustín*, *A san Francisco*); Francisco de Avellaneda, 1; Muchas anónimas y de autores menos conocidos, y muchas otras como parte de otras obras en: Cervantes, Calderón, Avellaneda, etc.

Pero si uno lee la antología de Hidalgo, encuentra que el comentario de González de Salas era preciso. Los tres primeros romances de la colección de Hidalgo, que menciona Cortarelo y Mori, si bien pueden ser divertidos y construirse sobre los mismos tópicos, no tienen la preocupación por los juegos de ingenio que orientan y definen los textos de Quevedo. Y lo mismo con los restantes. En los romances de la antología de Hidalgo es mucho más abundante el uso de términos de germanía (incluso, uno de los romances es una larga enumeración de las voces propias de este sociolecto), como era propio de los tipos sociales sobre los que se construían y a los que hacían hablar los textos. En Quevedo, el interés no estribaba tanto en la acumulación de voces de germanía como en los juegos de ingenio y agudeza verbal, aun a costa de que no fuera tan directa la correspondencia entre locutor y voz, norma importante en la poesía del Siglo de Oro.¹⁸ La diferencia entre las jácaras de Quevedo y los romances de germanía que le antecedieron estriba en la articulación del conceptismo a los tópicos, el lenguaje y el formato mismo de dichos romances; además de introducir en el género el formato de poemas epistolares en pareja de envío y respuesta. Quevedo introduce al género de los romances de germanía toda la carga conceptista de su genio, dándole una nueva dimensión, vena que luego van a aprovechar otros escritores.¹⁹ A este hecho se refiere Monique Joly, comentando el texto de Alonso Hernández:

¹⁸ A propósito de este asunto leemos en el estudio de Schwartz y Arellano, que introduce la antología de Quevedo *Poesía Selecta* (1989): “En la tradición de los tratadistas, los estilos estaban generalmente conectados con los géneros literarios en los que se manifestaban; al mismo tiempo, el desarrollo de los principios de la mimesis o imitación verbal, llevó a determinar la relación que unía al estilo de un enunciado literario con la voz del personaje que lo emitía o enunciaba (...) Esta estricta correlación entre elocutio y géneros, a su vez conectada con el nivel social de los personajes representados, afecta a la producción del texto literario, aunque no sea estrictamente mimético, como la poesía lírica, cuyo estatuto era también objeto de examen en la época (...) Expresarse era, para un poeta del Renacimiento o del Barroco, rehacer fórmulas retóricas, recrear formas poéticas que la tradición había troquelado y que el poeta reactivaba en su imitación”. (32-34) // Es también muy ilustrador al respecto lo consignado por Lope de Vega en *El arte nuevo de hacer comedias: Si hablare el rey, imite cuanto pueda / la gravedad real; si el viejo hablare / procure una modestia sentenciosa*. (v. 269-271) / *describa los amantes con afectos / que muevan con extremo a quien escucha. / los soliloquios pinta de manera / que se transforme todo el recitante, / y con mudarse a sí mude al oyente*. (v. 272-276) / *El lacayo no trate cosas altas / ni diga los conceptos...* (v. 286-287)

¹⁹ Javier Huerta se lamenta de este hecho: “Se nota, sin embargo, en la segunda etapa de su historia (del entremés), una mayor complacencia por los juegos conceptistas (anfibologías, retruecanos, equívocos, etc.) que, a mi juicio, son demostrativos de la desviación del género de raíces populares”. (Huerta, 46)

Nos encontramos, pues, ante una perfecta ilustración de la situación descrita por José Luis Alonso cuando, al describir el papel tradicionalmente asignado a Quevedo en la evolución de la jácara, afirma que, lejos de ser él el que “la hace nacer”, es quien la entierra, explotando las posibilidades del género de una manera exacerbada, conforme a su costumbre, y contribuyendo así de manera decisiva a que éste quede, en lo sucesivo, “vaciado del lenguaje de los que le dan nombre”, “desdramatizado” e “invadido por el baile”, con “un aumento del aspecto musical en detrimento de los demás”. (Joly, 1992)

De hecho, González de Salas, había explicado esta “desnaturalización” del lenguaje propio de estos romances:

Y con este advertimiento tienen decencia, y propio decoro algunos terminos, y pulidas locuciones, que de otra manera parecieran impropiedad en las personas que se figuran. (Parnaso, 311)

Es decir, hay una inadecuación entre locutor y discurso, que se justifica en el afán de dignificar el género. Por lo demás, tanto las jácaras de Quevedo como los romances de germanía están al servicio de divertir. En ello como intención primera y fundamental coinciden Hidalgo y González de Salas. Pero, al divertimento propio del tema, el habla y las situaciones, Quevedo añade otro elemento sustancial: los juegos de ingenio y agudeza verbal propios del conceptismo. Esto le da una enorme popularidad a sus jácaras, pues a éstas accede con gusto y satisfacción tanto el público más entrenado en vencer la dificultad conceptista, que encuentra en el reto a su conocimiento e inteligencia un enorme placer, como el menos entrenado, que encuentra en el humor procaz su satisfacción.

Quevedo, si no funda un nuevo género, sí le da una dimensión distinta, introduce una variante que aleja sus jácaras de los romances de germanía. Aunque use la misma estructura, los temas, el lenguaje, y los tipos sociales de dichos romances, los transforma con la maravilla de su genio literario, los dignifica. A esto apuntaba la bellísima frase de Borges que introduce este trabajo. Quevedo, el “alfarero milagroso”, tomó “el barro sutil y quebradizo”, que es el lenguaje de las jácaras, y lo amasó “en vasija de eternidad”. Veamos, entonces, cómo se da esto, a través del análisis de una de sus jácaras.

3. Análisis de la jácara del Escarramán

La jácara del Escarramán tuvo un éxito inmediato, lo que la hizo objeto de imitaciones y parodias muy tempranas. Escarramán se convirtió en un verdadero hito de la literatura hampesca. Incluso se ha sostenido que Escarramán fue un personaje real. Ya en la comedia de Salas Barbadillo, Escarramán es saludado por sus compinches como: “¡O Capitán valeroso! / ¡O luz de España! / ¡O

cabeza / de toda el Andalucía / y honor de Sierra Morena! ¡O padre de los gallardos!.” (*El valiente Escarramán*, p. 226.)²⁰ Y muchos otros autores tuvieron como héroe de sus comedias, jácaras y bailes a Escarramán; y son muchas las variantes y versiones que se registran.

En efecto, a juzgar por los testimonios que conocemos (indicados algunos por Menéndez Pelayo, Cortarelo y Astrana Marín) el éxito de esta jácara fue fulminante. Debió de componerse hacia 1610-1612 y divulgarse, quizá, en pliego suelto, puesto que en 1612 figura vuelta a lo divino en el raro libro de Gaspar Serato titulado *Relación verdadera que se sacó del libro donde están escritos los milagros de Nuestra Señora de la Calidad de San Lucar de Barrameda* (Málaga, 1612). Cf. Astrana Marín. De esta temprana divinización tenemos abundantes testimonios. Lope de Vega fue uno de los mejores y más tempranos admiradores, junto con Cervantes. En el conocido pliego suelto de Lope, *Segunda parte del desengaño del hombre* (Salamanca, 1613; Madrid, 1615, Pérez pastor, Bibliografía Madrileña, III, No. 2257, con la copia), ya añadió “un romance de Escarramán a lo divino”, que comienza “Ya está metido en prisiones, / alma, Jesús, tu galán”. En el auto de *La puente del mundo*, la loa no es más que otra versión a lo divino, que principia “ya está cifrado en la forma / tu querido y santo Isaac”, como ya señaló Menéndez Pelayo. Otras dos referencia lopescas se hallan en *Al pasar el arroyo* (AN, IX, p. 265) y *De cuándo acá nos vino* (AN, IX, p. 687). Otras versiones a lo divino en los mss. de la Nacional 19307, f200v (“ya está enclavado en la cruz”); 4154, f265v (“Ya está metido en prisiones”) y 3895, f. 140 (“Ya está metido en prisión”). Janer, p. 572b, cita, a su vez, el Cancionero, ms. 198 de Salvá donde figura un anónimo *Romance de San Pablo al tono de “Escarramán...”* (Blecua, 261)

Y continúa Blecua señalando cómo el éxito duró más de medio siglo. De hecho, dada la amplitud de las variantes en las distintas versiones, él ha consignado completas seis, tomadas de distintos manuscritos, aunque sostiene que la más fiable es la de *El Parnaso*.²¹ En este trabajo, me atengo a esta versión.

²⁰ En esta comedia se encuentran múltiples relaciones intertextuales con la jácara de Quevedo: “Sabed que hoy Escarramán / tuvo con ciertos cabritos / una pendencia mosquitos / que se ahogó en vino y pan”.; “Rúa al pueblo y lo sabrás / por donde va este arrogante/ con chilladores delante / y envaramiento detrás”.; “Agridulce fue la mano, / hubo azote garrafal”.; etc.

²¹ “Impresos: P8 341, P9 243, y R. varios, 1663, p. 1 = A / R. varios, 1665, p. 396, y R. varios, 1664, p. 388= A1 / Pliego suelto, de 1613, utilizado por Astrana Marín = E / R. varios, 1648, p. 195 = C / Hill, *Poesías germanescas*, p. 233, cita variantes de textos CDF. Manuscritos: 3940, f. 173v = B / 3795, f. 324v = D / 19387, f. 202 = F / 3920, f. 282 = G. (...) todos los textos que he podido estudiar son absolutamente independientes, salvo en el caso de AA1 de clara tradición impresa. Los restantes, menos B, exigen su edición aparte, dado el número de alteraciones, ausencias y variantes importantes. Creo que podemos tener a A por un texto más coherente y completo que los restantes”. (Blecua, 261 - 262)

Carta de Escarramán a la Méndez²²

Júcara

1 Ya está guardado en la trena
2 tu querido Escarramán,
3 que unos alfileres vivos
4 me prendieron sin pensar.
5 Andaba a caza de gangas
6 y grillos vine a cazar,
7 que en mí cantan como en haza
8 las noches de por San Juan.
9 Entrándome en la bayuca,
10 llegándome a remojar
11 cierta pendencia mosquito
12 que se ahogó en vino y pan,
13 al trago sesenta y nueve,
14 que apenas dije “Allá va”,
15 me trujeron en volandas
16 por medio de la ciudad.
17 Como al ánima del sastre
18 suelen los diablos llevar,
19 iba en poder de corchetes
20 tu desdichado jayán.
21 Al momento me embolsaron
22 para más seguridad
23 en el calabozo fuerte
24 donde los godos están.
25 Hallé dentro a Cardeñoso,
26 hombre de buena verdad,
27 manco de tocar las cuerdas,
28 donde no quiso cantar.
29 Remolón fue hecho cuenta
30 de la sarta de la mar,
31 porque desabrigó a cuatro
32 de noche en el Arenal.
33 Su amiga la Coscolina

²² La Méndez: “En la poesía satírica y en el teatro de la época, se solía anteponer el artículo definido a los nombres de las mujeres rufianescas”. (Crosby, 298) // “Méndez es nombre usual por su vulgaridad en prostitutas”. (Schwartz y Arellano, 1989: p. 349)

34 se acogió con Cañamar,
35 aquel que, sin ser San Pedro,
36 tiene llave universal.
37 Lobrezno está en la capilla.
38 Dicen que le colgarán
39 sin ser día de su santo,
40 que es muy bellaca señal.
41 Sobre el pagar la patente
42 nos venimos a encontrar
43 yo y Perotudo el de Burgos:
44 acabóse la amistad.
45 Hizo en mi cabeza tantos
46 un jarro, que fue orinal,
47 y yo con medio cuchillo
48 le trinché medio quijar.
49 Supieronlo los señores,
50 que se lo dijo el guardián,
51 gran saludador de culpas,
52 un fuelle de Satanás.
53 Y otra mañana a las once,
54 víspera de San Millán,
55 con chilladores delante
56 y envaramiento detrás,
57 a espaldas vueltas me dieron
58 el usado centenar,
59 que sobre los recibidos
60 son ochocientos y más.
61 Fui de buen aire a caballo,
62 la espalda de par en par,
63 cara como del que prueba
64 cosa que le sabe mal;
65 inclinada la cabeza
66 a monseñor cardenal;
67 que el rebenque, sin ser papa
68 cría por su potestad.
69 A puras pencas se han vuelto
70 cardo mis espaldas ya;
71 por eso me hago de pencas
72 en el decir y el obrar.
73 Agridulce fue la mano;
74 hubo azote garrafal;

75 el asno era una tortuga,
76 no se podía menear.
77 Sólo lo que tenía bueno
78 ser mayor que un dromedal,
79 pues me vieron en Sevilla
80 los moros de Mostagán.
81 No hubo en todos los ciento
82 azote que echar a mal;
83 pero a traición me los dieron:
84 no me pueden agraviar.
85 Porque el pregón se entendiera
86 con voz de más claridad,
87 trujeron por pregonero
88 las sirenas de la mar.
89 Invíanme por diez años
90 (¡sabe Dios quién los verá!)
91 a que, dándola de palos,
92 agravie toda la mar.
93 Para batidor del agua
94 dicen que me llevarán,
95 y a ser de tanta sardina
96 sacudidor y batán.
97 Si tienes honra, la Méndez,
98 si me tienes voluntad,
99 forzosa ocasión es ésta
100 en que lo puedes mostrar.
101 Contribúyeme con algo,
102 pues es mi necesidad
103 tal, que tomo del verdugo
104 los jubones que me da;
105 que tiempo vendrá, la Méndez,
106 que alegre te alabarás
107 que a Escarramán por tu causa
108 le añudaron el tragar.
109 A la Pava del cercado,
110 a la Chirinos, Guzmán,
111 a la Zolla y a la Rocha,
112 a la Luisa y la Cerdán;
113 a mama, y a taita el viejo,
114 que en la guarda vuestra están,
115 y a toda la gurullada

116 mis encomiendas darás.
117 Fecha en Sevilla, a los ciento
118 de este mes que corre ya,
119 el menor de tus rufianes
120 y el mayor de los de acá.

Como el título mismo lo anuncia, este poema es una jácara, y, en consecuencia, está escrita en el lenguaje poético del romancero nuevo, esto es, cuartetos de versos octosílabos, con rima asonante en los versos pares. La estructura temática se da en seis secuencias, así:

1. (v. 1-8) Situación: preso.
2. (v. 9-24) La circunstancia de su apresamiento.
3. (v. 25-84) Los acontecimientos en la cárcel: jaques, peleas, castigos.
4. (v. 85-96) La condena a galeras.
5. (v. 97-108) Pedido de ayuda.
6. (v. 109-120) Despedida.

El título nos introduce, en primera instancia, al género epistolar, lo que implica un sujeto que escribe y un destinatario de la carta. El escritor de la misiva es Escarramán y su destinataria la Méndez. De Escarramán sabemos que es un héroe de la jacarandina sobre el que se compusieron diversas jácara, entremeses, bailes, etc.; de la Méndez, que es la prostituta-amante-tributaria-protegida de Escarramán, y sabemos también que Méndez es apellido que se asocia burlescamente a prostituta.²³

Luego del título se nos ubica en el género: jácara. Es decir, el poema que se nos presenta es un romance que versará sobre temas de la vida del hampa, lo que se hace evidente en la estructura temática ya señalada. Tenemos entonces que se trata de una jácara en forma de género epistolar.²⁴

²³ Méndez era una de las marcas (prostitutas de propiedad de) de Perotudo, en el romance *Perotudo*: “Trahe tres marcas godeñas / que le ganen el Cayrón. / La una era la Gámez, / la otra la Salmerón, / La otra era la Méndez, / Méndez de Sotomayor”.

²⁴ En otro poema del mismo Quevedo aparece la respuesta de la Méndez que, por el contrato epistolar, da unidad a los dos poemas, lo que es considerado una innovación de Quevedo, pues en la poesía rufianesca no hay antecedentes de ello.

*Ya está guardado en la trena²⁵ // tu querido Escarramán, // que unos alfileres²⁶
vivos // me prendieron sin pensar. // Andaba a caza de gangas²⁷ // y grillos vine
a cazar;²⁸ // que en mí cantan como en haza²⁹ // las noches de por San Juan.³⁰*

Estos versos precisan la situación enunciativa: Escarramán escribe desde la cárcel, donde fue llevado por unos alguaciles que no le dieron tiempo de reaccionar. En los versos 3 y 4 podemos notar el concepto “alfiler vivo”, que es un concepto de inversión de propiedades³¹ o prosopopeya: dota de característica de animado lo que es inanimado. Este concepto se construye sobre la metáfora lexicalizada “alfiler”, que en lengua de germanía se usaba para referir al policial que llevaba a los detenidos a la cárcel. El elemento sémico común que permite el surgimiento de la metáfora es “prender” (que el poeta subraya en el verso siguiente, “me prendieron sin pensar”): el alfiler prende la ropa, como el policial prende al reo. Pero, y ése es el aporte de Quevedo, este concepto subraya la asociación “alfiler-alguacil” al calificar al alguacil: “alguacil vivo”. La adjetivación origina una doble dilogía:³² alfiler significa “alguacil” e “instrumento”; y vivo

²⁵ Trena: Cárcel, en germanía. (Aut)

²⁶ Alfiler: “Otra acepción de ‘aguja’ es ‘alguacil’, al que también se llama alfiler, porque, como éste en sentido literal, ‘prende’”. (Alonso Hernández)

²⁷ Ganga: “Es un cierto género de ave palustre, dicha así por el sonido de la voz”. (Cov) Andar a casa de gangas. “Perder tiempo pensando alcanzar una cosa que, cuando nos parece tenerla ya en la manos, se nos desbarata; como acontece al cazador, que yendo a tirar la ganga, la espera hasta que la tiene a tiro, y antes de que dispare el arcabuz se le levanta, alejándose tan poco trecho que obliga a seguirla, y burlándose al segundo y al tercer tiro y a los demás, le trae perdido todo el día”. (Cov) // Andar a casa de gangas: “Vale andar empeñado inútilmente en conseguir alguna cosa: y se toma también en sentido contrario: esto es pretendiendo conseguir o hallar algo sin trabajo o sin costa: como quien se lo haya”. (Aut) // Andar a casa de gangas: “Gangas son aves no buenas, y por el sonsonete del vocablo se entiende por mujercillas ruines y por cosas baladíes: andar a caza de cosas de poca monta”. (Correas, 49)

²⁸ Grillos: “Cierta género de prisión con que se aseguran los reos en la cárcel para que no puedan huir de ella (...) llámase así porque en el ruido son semejantes al canto de los grillos”. (Aut) Andar a caza de grillos: “Perder el tiempo en procurar cosa, que pareciendo fácil de alcanzar se va entre las manos, y nunca se cumple nuestro deseo”. (Cov) // Andar a casa de grillos: “La raposa cuando no halla que comer, busca grillos; y por metáfora, es ocuparse en cosas rateras y tener sin necesidad y andar sin pro”. (Correas, 49)

²⁹ Haza: “Propiamente se llama así al campo donde se ha segado trigo u otra semilla, y que está ocupado de los haces y gavillas que han hecho los segadores: y también se llama así una cierta porción de tierras aunque no esté sembrada”. (Aut). // “Se dice también de la tierra sembrada”. (Cov)

³⁰ “San Juan es el 24 de junio, tiempo ya veraniego en que los grillos cantan”. (Schwartz y Arellano, 1989: p. 347)

³¹ Según la clasificación de Gracián (Op. Cit).

³² Dilogía, disemia: Palabra usada en doble sentido, esto es que conserva dos o más acepciones de su espectro semántico. Para el asunto de las dilogías, los zeugmas y los demás

se refiere a “con vida” cuando califica al objeto, y a “astuto” cuando califica al sujeto. Es decir, se estructura un paralelismo disémico, en el que cada acepción de un término se relaciona con una acepción del otro término: “instrumento” - “con vida”; “policial” - “astuto”.

Detengámonos en la segunda cuarteta. Los versos 6 y 7 se construyen sobre dos dichos populares que tienen un significado común: andar perdiendo el tiempo, pero cuyo encuentro en el poema los llenará de sentidos. Al hacer juntar estas dos frases hechas, muy populares en la época, Quevedo juega con todas las acepciones. *Gangas* se refiere a “ave”, pero también a “prostituta”; *grillos* se refiere a “animales”, pero también a “aros de acero”. En la primera frase conviven tres sentidos: *cazar gangas* se refiere a “ejercicio de la caza”, a “perder el tiempo” y a “buscar prostitutas” (acepción reforzada por el contexto de la taberna). En el segundo refrán conviven tres significados: *cazar grillos* se refiere a “perder el tiempo”, a “cazar grillos” y a “cazar los aros de acero” (caer en prisión). Además, en esta última frase, el efecto de inversión semántica provocado por la inversión sintáctica (el sujeto que caza grillos termina cazado por los grillos de la prisión) nos hace entrar en un juego de agudeza verbal: la asociación cazar-casar (él se ha “casado”, es decir, unido a los grillos). Entonces, en primera instancia, las dos frases mantienen su significado original de cazar y su sentido figurado de perder el tiempo; pero, por el contexto (que recuperamos adelante) de la taberna y el conocimiento del oficio del jaque que vive de proteger prostitutas, entramos a otro nivel de sentido para la primera frase: andar en busca de prostitutas (*gangas* son “mujercillas ruines”, nos dice Correas). Con la segunda frase ocurre algo similar, además de su significado literal y figurado, alude a su situación de presidiario sujeto por los grillos a la cadena, consecuencia de la pendencia, pero también, seguramente, de andar en la búsqueda de las prostitutas. Un ejemplo maravilloso de cómo funciona el concepto. Sobre los sentidos metafóricos ya contruidos por la cultura, el poeta conceptista monta sus conceptos, que hacen cohabitar múltiples acepciones en una estructura tremendamente compleja. Pero, aparte del juego conceptista, es importante señalar otra vía por la que se produce el divertimento: el encuentro de los dichos es muy gracioso y burlesco, porque se construye sobre la ironía del rufián que se burla de sí mismo, y porque la inversión lingüística es muy chistosa: él “caza” los grillos, cuando en realidad son los grillos los que lo han “cazado” a él.

Pero allí no para el ingenio de Quevedo, que continúa el juego disémico en los versos 7 y 8, a través de un zeugma dilógico. Efectivamente, en estos versos la palabra *grillos* es elidida, lo que constituye el zeugma. Pero, como la acepción

juegos de ingenio y agudeza verbal siempre es muy ilustrador el texto de Fernando Lázaro Carreter “Sobre la dificultad conceptista”, en: *Estilo barroco y personalidad creadora*.

de *grillos* recuperada en la segunda frase es distinta que la establecida en la primera, tenemos un zeugma dilógico. En la primera frase (que en mí cantan los *grillos*) se recupera la acepción “prisión”: los aros de acero que lo detienen producen ruido. En la segunda frase (como cantan los *grillos* en haza) se recupera la acepción “animal”. Esto es posible por la comparación burlesca entre el canto de los grillos y el chirrido de los aros de acero, que es la que hizo surgir la metáfora, ya lexicalizada e incorporada al espectro semántico de la palabra, grillos-prisiones. Sobre esa metáfora se monta el zeugma dilógico y se construye el concepto. Y sigue el poeta con el juego conceptista: *haza* aquí remite, por supuesto, al campo donde cantan los grillos, sobre todo en esta temporada veraniega, pero podemos recuperar otro sentido: *haza* es, también, el campo ocupado de las gavillas, después de la siega. Este último vocablo, *gavilla*, se asociaba a un grupo de rufianes.³³ Así, se hace referencia al ruido que producen los grillos que lo apresan a él y a los otros rufianes en la cárcel, que hacen un “coro” como el de los grillos en el campo en las noches veraniegas, que es cuando hay más grillos. Esto es, la cárcel está atestada de maleantes: hay tantos grillos en el campo como miembros de la gavilla presos.

*Entrándome en la bayuca,³⁴ // llegándome a remojar³⁵ // cierta pendencia³⁶
mosquito,³⁷ // que se ahogó en vino y pan,³⁸ // al trago sesenta y nueve, // que
apenas dije “Allá va”, // me trujeron en volandas³⁹ // por medio de la ciudad.
// Como al ánima del sastre⁴⁰ // suelen los diablos llevar, // iba en poder de
corchetes⁴¹ // tu desdichado jayán. // Al momento me embolsaron, // para más
seguridad, // en el calabozo fuerte // donde los godos⁴² están.*

³³ Gavilla: “Metafóricamente se llama la junta de muchas personas y comúnmente de baja suerte, sin orden ni concierto: y así se dice gente de gavilla: gavilla de pícaros”. (Aut)

³⁴ Bayuca: “Voz jocosa y de la germanía. La taberna o lugar donde come o bebe la gente ordinaria”. (Aut) En Alonso Hernández aparece ‘bayunca’ y en Hidalgo ‘vayunca’.

³⁵ Remojar la palabra: “Frase que, entre la gente vulgar, significa ir a beber a la taberna”. (Aut)

³⁶ Pendencia: “En la germanía significa rufián”. (Aut)

³⁷ Mosquito: “Bien se sabe cuántos mosquitos se crían en las bodegas aficionados al vino de ellas. Y así, para dar a entender que una persona es amiga deste licor, suelen llamarlo mosquito, por el amor que unos y otros le tienen”. (Cov)

³⁸ Ahogar las pendencias: “Frase burlesca con que se da a entender que alguna pendencia se compuso y acabó en la taberna bebiendo vino”. (Aut)

³⁹ “Por el aire, o levantado del suelo, y como que va volando”. (Aut)

⁴⁰ “El sastre que no hurta, no es rico por la aguja”. (Correas, 446) Esta frase era muy popular en la época, pues los sastres eran tenidos por ladrones en toda España.

⁴¹ Corchetes: “Instrumento para agarrar la carne. // Por alusión se llamaron los ministros de justicia que llevan agarrados los presos a la cárcel, corchetes, porque asen como estos ganchos”. (Cov)

⁴² Godo: “Voz de germanía que significa rico o principal”. (Aut)

Continúa el poema con la explicitación de la circunstancia de su apresamiento. Escarramán estaba tomando en la taberna, lo apresaron, lo llevaron a la cárcel y lo metieron al calabozo de los delincuentes peligrosos.

Los versos 9-12 nos dicen que el lugar de la captura fue la taberna, y explican que el jaque estaba bebiendo después de una riña. La expresión *remojar* construye dilogía: “beber” y “volver a”. El rufián llega a beber, pero también a insistir en una pelea anterior. La yuxtaposición de los sustantivos *pendencia* y *mosquito* hace que el segundo actúe como adjetivo del primero, construyendo una doble dilogía: *pendencia* mantiene las dos acepciones: “jaque” y “pelea”. *Mosquito*, como adjetivo, significa “borracho” y califica a *pendencia* (es decir, rufián borracho), y, como sustantivo significa “persona amiga de este licor”, un borracho. Entonces, *pendencia mosquito* significa al mismo tiempo rufián borracho y pelea de un borracho. Este sentido último se refuerza con el verso siguiente: *que se ahogó en vino y pan*.

Los versos 13-20 cuentan el encarcelamiento. Los versos 13 y 14, sirven al propósito de caracterizar al jaque como gran bebedor, una de las propiedades de los jaques importantes (además de buenos bailadores, buenos peleadores y buenos jugadores).

Los versos 15-20, se construyen sobre el tema tópico de los sastres a quienes, por ladrones, se los lleva el diablo con su tridente.⁴³ La comparación entre el sastre, a quien el diablo lleva ensartado en su tridente, y el jayán, a quien llevan los policiales atenazado en sus manos (que son como garfios), intensifica la asociación corchetes-policiales, y se logra la dilogía: *corchetes* mantiene las dos acepciones: garfio y alguacil. Es decir, se actualiza la metáfora lexicalizada corchete-policial, a través de asimilación entre sastre y jayán, que hace el concepto: corchete-garfio-tridente-alguacil. Aparte del divertimento conceptista, en este pasaje la diversión también se produce por la burla a los sastres.

Los versos 21-24 están al servicio de caracterizar a Escarramán como un jaque importante, principal, pues es internado en el calabozo de los godos. Esto se refuerza con la hipálage *calabozo fuerte*, que atribuye la condición del contenido (presos fuertes) al continente (calabozo); hipálage que a su vez está montada sobre una prosopopeya, que atribuye la condición de animado *fuerte* a lo inanimado *calabozo*. Ahí el concepto.

⁴³ En la obra de Quevedo, la referencia a esta condición de deshonestidad de los sastres se reitera permanentemente. Quizá porque, además de haber padecido él mismo las trampas de ellos, una de sus funciones como servidor del Duque de Osuna fue la de atender los asuntos relacionados con sus trajes. A efecto de examinar las referencias intertextuales en estas jácaras, veáanse las anotaciones que Schwuartz y Arellano hacen a las mismas en los dos textos citados en la bibliografía.

Hallé dentro a Cardeñoso, // hombre de buena verdad,⁴⁴ // manco de tocar las cuerdas,⁴⁵ // donde no quiso cantar.⁴⁶ // Remolón fue hecho cuenta / de la sarta de la mar, // porque desabrigó a cuatro // de noche en el Arenal.⁴⁷ // Su amiga la Coscolina // se acogió⁴⁸ con Cañamar, // aquel que, sin ser San Pedro, // tiene llave universal. // Lobrezno está en la capilla.⁴⁹ // Dicen que le colgarán,⁵⁰ // sin ser día de su santo, // que es muy bellaca señal. // Sobre el pagar la patente⁵¹ // nos venimos a encontrar // yo y Perotudo⁵² el de Burgos: // acabóse la amistad. // Hizo en mi cabeza tantos⁵³ // un jarro, que fue orinal, // y yo con medio cuchillo // le trinché medio quijar. // Supieronlo los señores,⁵⁴ // que se lo dijo el guardián, // gran saludador de culpas,⁵⁵ // un fuelle⁵⁶ de Satanás. // Y otra mañana a las once, // vispera de San Millán,⁵⁷ // con

⁴⁴ Hombre de verdad: “El que siempre la dice, y tiene opinión, y fama de ello”. (Aut)

⁴⁵ Trato de cuerdas: “Castigo militar que se ejecuta atando las manos atrás al reo, colgándolo de ellas en una cuerda gruesa de cáñamo, con la cual se suben a lo alto, mediante una garrucha y luego lo sueltan para que baje de golpe, sin que llegue a tocar el suelo”. (Aut)

⁴⁶ Cantar: “En germanía, descubrir lo que era secreto”. (Aut)

⁴⁷ Arenal: “Es el Arenal de Sevilla, zona propicia para estos robos”. (Schwartz y Arellano, 1989: p. 348)

⁴⁸ Acogido: “Huido”. (Hidalgo)

⁴⁹ Estar en capilla: “Fuera del sentido recto de estar el reo previniéndose en ella para recibir la muerte: metafóricamente significa estar uno aguardando un pesar, o una cosa de gusto, que porque ha de suceder, la espera con esta ambigüedad, de que se origina su cuidado”. (Aut)

⁵⁰ Colgar: “Por traslación se toma por regalar, dar o enviar alguna alhaja o presente a alguna persona, en celebración del día de su nombre, o de su nacimiento: y porque este cortejo, y demostración de ordinario se hacía echándole al cuello una cadena de oro o plata, o una cinta rica de seda con alguna alhajita o relicario pequeño, que quedaba pendiente del cuello”. (Aut)

⁵¹ Pagar la patente: “La contribución que hacen pagar por estilo los más antiguos al que entra de nuevo en algún empleo u ocupación”. (Aut) (Estilo aquí significa costumbre, uso.)

⁵² Jaque famoso en la literatura hampesca. En la antología de Juan Hidalgo, el primer romance se llama *Perotudo*, y nos cuenta de la vida de este rufián.

⁵³ “Hacer tantos es romper algo en pedazos pequeños”. (Schwartz y Arellano, 1989: p. 349)

⁵⁴ Señores: “En germanía, los jueces”. (Alonso)

⁵⁵ Saludador: “El que saluda”. Saludar: “Proclamar a alguno rey o emperador. / Curar el mal de rabia por medio del soplo, saliva y otras ceremonias, que usan. / Se toma también por castigar dando golpes”. (Aut) // Saludador de culpas: “También formando parte del grupo de sinónimos que se refieren al ‘delator’, y se caracterizan por la noción de ‘aéreo’, encontramos ‘saludador de culpas’; evidentemente relacionado con el de ‘soplar’ (...) Aunque es bastante probable que esta forma, sólo empleada por Quevedo, no pase de ser una metáfora jocosa sin ningún arraigo en la lengua hablada, me parece útil señalar que la asociación saludador o embalsamador-soplón es explotada por el escritor en más de una ocasión”. (Alonso Hernández, 127)

⁵⁶ Fuelle: “Instrumento conocido para recoger aire y volverlo a dar”. (Cov) // “Instrumento para avivar el fuego. / En estilo festivo se llama al soplón”. (Aut)

⁵⁷ “San Millán vivió en los siglos V y VI, y era objeto de devoción tradicional en España; su fiesta se celebra el 12 de noviembre”. (Crosby, 301)

chilladores⁵⁸ delante // y envaramiento⁵⁹ detrás, // a espaldas vueltas⁶⁰ me dieron // el usado centenar, // que sobre los recibidos // son ochocientos y más. // Fui de buen aire a caballo, // la espalda de par en par, // cara como del que prueba // cosa que le sabe mal; // inclinada la cabeza // a monseñor cardenal;⁶¹ // que el rebenque,⁶² sin ser papa, // cría por su potestad. // A puras pencas⁶³ se han vuelto // cardo mis espaldas ya; // por eso me hago de pencas⁶⁴ // en el decir y el obrar. // Agridulce fue la mano; // hubo azote garrafal; // el asno era una tortuga, // no se podía menear.⁶⁵ // Sólo lo que tenía bueno // ser mayor que un dromedal,⁶⁶ // pues me vieron en Sevilla // los moros de Mostagán.⁶⁷ // No hubo en todos los ciento // azote que echar a mal; // pero a traición me los dieron: // no me pueden agraviar.

En esta secuencia (25-88) entramos de lleno al mundo del hampa, las características de los jaques, las peleas, los castigos. Los versos 25 a 29 son protagonizados por Cardeñoso, un jaque a quien ni siquiera la dura tortura de cuerda ha logrado convertir en delator. Se destaca el valor del jaque que padece dicho tormento sin romper el precioso código del hampa. Es ingeniosa la calificación (buena) del sustantivo (verdad), porque introduce una variante al dicho “hombre de verdad”, lo que se constituye en un guiño que lo reorienta semánticamente introduciendo la dilogía: se conserva, entonces, el significado primario: hombre recto –claro, en la axiología del hampa-, y se introduce el que le da el adjetivo: hombre cuya verdad es buena, esto es, deseada por los alguaciles que lo torturan. Luego viene otra doble dilogía: *cuerdas*, que refiere

⁵⁸ Chilladores: “Pregonero que va delante de los reos publicando el delito porque se hace la justicia o castigo”. (Aut)

⁵⁹ Envaramiento: “Número de alguaciles y ministros de justicia”. (Aut)

⁶⁰ A espaldas vueltas: A espalda vuelta no hay respuesta: “Que al que huye no hay que responder; y que a los que a nuestra ausencia murmuran de nos, no hay que responder ni darnos por ofendidos, y es cordura no hacerlo; ni tomarlo a venganza y ley de duelo”. (Correas, 13)

⁶¹ Cardenal: “La señal que deja el azote o el golpe en el cuerpo; de la color cárdena que se causó de la carne magullada y sangre alterada en el lugar del golpe”. (Cov)

⁶² Rebenque: “El azote con que el comitre castiga a los remeros, y díjose cuasi remenque, *a remo*.” (Cov) “Un género de látigo, hecho de cuero o de cañamo, de dos varas de largo, poco más o menos, y embreado, al cual se le pone su mango, y sirve para el castigo de los galeotes cuando están en la faena”. (Aut)

⁶³ Pencas: “Particularmente llamamos pencas las hojas y cimas de los cardos o de otra planta semejante. / Se llama al azote del verdugo, *a forma*, por ser ancha como la hoja del cardo”. (Cov)

⁶⁴ Me hago de pencas: Frase hecha que quiere decir, “no consentir fácilmente en lo que se pide, aun cuando lo desee el que lo ha de conceder”. (Crosby, 303)

⁶⁵ Menear: “Hacer con prontitud y diligencia una cosa”. (Aut)

⁶⁶ Dromedal: “Dromedario / Por extensión se llama al caballo o macho que es muy corpulento”. (Aut)

⁶⁷ Mostagán: Ciudad de Argelia, cercana a Orán.

a “música” y a “tortura”, y *cantar*, que remite a “delatar” y a “entonar versos.” El humor descansa, precisamente, en estos juegos de agudeza verbal. También, por supuesto, en las situaciones y en los nombres de los protagonistas. En los romances de Germanía, los nombres derivaban de asociaciones burlescas: Cardeñoso, de Carda (rufianesca); Lobrezno, de lobo (ladrón); Remolón, de remolar (arreglar los dados para hacer trampa); la Cerdán, de cerda (cuchillo); etc.⁶⁸

Los versos 29-33 resaltan el oficio de Remolón, ladrón de capas, y nos introduce a los castigos: Remolón fue enviado a galeras por el robo de cuatro abrigos.

En los versos 34-37 asistimos a la infidelidad de la Coscolina y Cañamar, para destacar otra de las características asignadas a las gentes de la “carda”: la debilidad de sus relaciones, la traición, la deslealtad.

En los versos 38-42, nos presentan otro de los castigos: la horca. El humor aquí radica en la burla introducida por la dilogía en colgar, que alude al mismo tiempo a la pena de muerte y a la tradición de festejar el cumpleaños colgándole una cadenita o cinta al cuello. Este tipo de chistes crueles producían gran hilaridad entre quienes escuchaban estas jácaras.

Los versos 41-49 versan sobre otra de las costumbres de la cárcel, consistente en que los reclusos nuevos debían pagar a los viejos y principales por su protección, “la patente”. También está al servicio de destacar la debilidad de las relaciones de estos jaques, cuya amistad no es óbice para que tengan que pagar, y para destacar la disposición permanente a la pelea y la fiereza de los mismos. El efecto cómico descansa en los elementos de la pelea, un orinal y medio cuchillo, y en la dilogía *tantos* que alude a “repetición” (le dio tantos golpes con el jarro-orinal) y a la “fragmentación” (rompió en pedazos, tantos, el jarro en la cabeza).

En los versos 49-52, de nuevo surge el tema del delator que Quevedo trae a través de las metáforas *saludador* y *fuelle*, logradas por asociación con soplar, echar viento al oído cuando se delata. También se puede considerar que saludador constituye dilogía. En efecto, el guardián cumpliría la doble función de “soplar” y “castigar” que hacen parte del espectro semántico del término. Esto se refuerza con la coordinada *un fuelle de Satanás*, que sí alude exclusivamente a soplón. Juntar dos términos que comparten el mismo significado, tiene mayor impacto si uno de los dos términos posibilita una segunda salida más conceptuosa, una disemia.

Los versos 53-64 inciden en el tema de los castigos: por la pelea fue castigado con la tradicional azotaina pública, que consistía en sacar a los delincuentes a

⁶⁸ Véase la nota a los versos 109-102 en Schwartz y Arellano, 1989: p. 352.

“dar un paseo” por la calle montado sobre un burro. En el camino recibían cien azotes. El cortejo estaba encabezado por unos pregoneros que iban gritando los delitos del castigado, mientras atrás venían los alguaciles que lo custodiaban. Todo con el objeto de hacer escarnio público, pues el cortejo era seguido por la multitud, seguramente divertida. Destaca aquí el expediente del jaque que ya ha recibido más de ocho veces el castigo, y su cinismo: el castigo fue un paseo y no en un burro sino en un caballo.

En los versos 65-68, el humor se concentra en la comparación *rebenque-papa*, dada la potestad del prelado para ordenar los cardenales y la del azote para hacerlos salir en la espalda del condenado. *Cardenal* entonces es dilogía: remite a “prelado” y a “roncha”. El juego se completa con la posición del jaque que inclina la cabeza para recibir el castigo como si estuviera ante un prelado.

Los versos 69-70, subrayan, de nuevo, la larga experiencia del rufián en estos castigos, a través de la dilogía *pencas* que significa “hoja del cardo” (que de tantas que tiene en su espalda ya ésta es un cardo) y “azote”.

Los versos 71 y 72 son un poco oscuros, pero si nos atenemos a la anotación de Crosby, servirían al propósito de subrayar que ese castigo ya no es disuasivo, gracias a que ya no le afecta, por ser tan reiterado. Entonces estaríamos frente a una difícil dilogía: *me hago de pencas* significa llenarse de “pencas”, como el cardo, que repite el sentido dilógico de los versos 69 y 70; y “actitud”, hacerse rogar.

En los versos 73-76 resalta el estado psicológico del castigado para quien el tiempo pasa lentamente, a través de la comparación asno-tortuga. Y en los siguientes, 77-80, el humor se construye en la ironía del jaque que se vanagloria de que, gracias al tamaño del asno, lo vieron hasta los moros de Mostagán, al otro lado del mar Mediterráneo. Se destaca el cinismo del jaque que, de nuevo, vuelve positivo lo que se le ofrece como escarnio. Los versos siguientes van a continuar con esta idea.

Los versos 81-82 vuelven a destacar el cinismo del jaque que siente que su honor queda limpio, porque el castigo fue a traición, de espaldas. Esto nos hace recuperar el verso 57: *a espaldas vueltas*. En este verso se hace una paráfrasis del refrán popular *A espalda vuelta no hay respuesta*, que recoge la convicción popular de que las ofensas hechas sin el conocimiento de uno, a su espalda, a traición no merecen respuesta. El poema juega con esta frase y propone que los azotes recibidos en la espalda son como ofensas hechas a espalda y no constituyen ofensa. En estos versos el humor se logra a través de la burla que el cínico jaque hace del rigor del castigo: los azotes fueron duros, pero no lo agravian, no lo corrigen.

*Porque el pregón se entendiera // con voz de más claridad, // trujeron por
pregonero // las sirenas de la mar. // Invíanme por diez años, // (¿sabe Dios
quién los verá!) // a que, dándola de palos, // agravie toda la mar. // Para*

*batidor del agua // dicen que me llevarán, // y a ser de tanta sardina //
sacudidor y batán.⁶⁹*

En esta secuencia (85-96), se precisa la condena: diez años en galeras. En los versos 85-88, el humor se construye sobre el juego de palabras “pregón” del pregonero y “canto” de las sirenas (en alusión burlesca al mito); es decir, lo castigan a remar como galeote en las galeras.

En los versos 89-96 el humor se centra en el juego de remar con castigar la mar, como lo hace el batán con los paños. También puede uno suponer que *sabe Dios quién los verá* sugiera la intención de escaparse.

*Si tienes honra, la Méndez, // si me tienes voluntad, // forzosa ocasión es
ésta // en que lo puedes mostrar. // Contribúyeme con algo, // pues es mi
necesidad // tal, que tomo del verdugo // los jubones⁷⁰ que me da; // que
tiempo vendrá, la Méndez, // que alegre te alabarás // que a Escarramán por
tu causa // le añudaron⁷¹ el tragar.*

En esta secuencia, versos 97-108, el preso hace un pedido a su amante (era obligación que la protegida o “marca” le diera tributo al jaque al que pertenecía, de allí que otro sinónimo de prostituta era “tributaria”, en germanía). El humor se hace sobre el chiste amargo: la carencia es tanta que lo único que el jaque tiene es el castigo.

Los versos 105-108 son muy oscuros. Tal vez se quiere significar que la Méndez debe socorrerlo porque en el futuro él, como es costumbre en los jaques con sus “marcas”, peleará una pendencia de ella que podría conducirlo a la horca (añudar el tragar, entendido como “ahorcar”). Crosby (305) sugiere que añudar el tragar vale por “ponerse alegre o borracho”.

*A la Pava del cercado, // a la Chirinos, Guzmán, // a la Zolla y a la Rocha,
// a la Luisa y la Cerdán; // a mama, y a taita el viejo,⁷² // que en la guarda
vuestra están, // y a toda la gurullada⁷³ // mis encomiendas darás. // Fecha
en Sevilla, a los ciento // de este mes que corre ya, // el menor de tus rufianes
// y el mayor de los de acá.*

⁶⁹ Batán: “Cierta máquina ordinaria de unos mazos de madera muy gruesos que mueve una rueda con el agua, y éstos hieren a veces en un pilón donde batanan y golpean los paños para que se limpien de aceite y se incorporen y tupan”. (Cov)

⁷⁰ Jubón: “Jubón de azotes, porque se los ajustan a las espaldas”. (Cov) // “En estilo jocoso vale los azotes que se dan por justicia en las espaldas”. (Aut)

⁷¹ Añudar: “Hacer ñudos. / Añudarse la garganta, no poder hablar por alguna pesadumbre”. (Cov) // “Anudar: hacer nudos”. (Aut)

⁷² Padre: “Protege al ladrón. Respetable (en el mundo marginal)”. (Alonso)

⁷³ Gurullada: “La junta o cuadrilla de personas que andan juntos y profesan amistad. En la germanía significa tropa de corchetes o alguaciles”. (Aut) “Criados del alguacil”. (Alonso Hernández)

Esta secuencia última es la despedida. Se destaca la organización del bajo mundo, donde la mancebía (el cercado) es manejada por un jaque viejo y respetado (el taita) y por una alcahueta (la mama). En los versos finales se hace una parodia de “la frase usual de despedida epistolar ‘el menor de los criados o servidores, etc.’ que corrían ya en un chiste tradicional del marido que escribe a su mujer y termina la carta firmando ‘el menor de los maridos de vuestra merced’”. (Shcwartz y Arellano, 1989: 351) El humor se logra con la seguidilla de nombres chistosos, acompañados del determinante *la*, que, como ya lo anotamos, se asocia a prostituta; con la parodia de las despedidas; y con la alusión, en la despedida, a los azotes recibidos.

Podemos terminar subrayando que este texto recoge los tópicos fundamentales de los romances de germanía (la vida de los jaques y prostitutas: sus pendencias, los castigos, sus miserias, sus relaciones) y que abundan en éste los más exquisitos juegos de ingenio y agudeza verbal amalgamados con el humor llano. Texto que agradaba, como lo anotaba González de Salas, tanto al lector exigente o ingenioso como al lector vulgar. No extraña, entonces, el éxito inmediato de esta jácara.

Insistamos. Quevedo logra una dignidad literaria sin precedentes en los romances de germanía: en una preciosa filigrana verbal bordada con maestría suprema urde el más ingenioso concepto con el más burdo vocablo de la germanía y hace comulgar el humor vulgar con la ironía ingeniosa, sin salirse de las constricciones temáticas propias del género. Ése es el aporte tremendo de Quevedo a estas piezas de la literatura española. Ahí el genio.

Bibliografía

- Alonso Hernández, José Luis. *Léxico del marginalismo del siglo de oro*. España: Universidad de Salamanca, 1976.
- . *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la germanía (introducción al léxico del marginalismo)*. España: Universidad de Salamanca, 1979.
- Arellano, Ignacio. *Poesía satírica burlesca de Quevedo*. Pamplona, España: Universidad de Navarra, 1984.
- Bergman, Hannah E. *Luis Quiñonez de Benavente y sus entremeses*. Madrid: Castalia, 1965.
- Borges, Jorge Luis. “Menoscabo y grandeza de Quevedo”. *Inquisiciones*. 1925. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.
- . *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España, siglo XVII*. Madrid: Castalia, 1970.
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. España: Gredos, 3ra. Ed., 1973.
- Correas, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid: Real Academia, 1924.
- Cortarelo y Mori, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines de siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid: Bailly-Bailliére, 1911.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelona: ed. M. de Riquer, 1943.
- Diccionario de Autoridades*. 3 tomos. Madrid: Gredos, 1963.
- Frenk Alatorre, Margit. *Cancionero de Romances viejos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1961.
- Gracián, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Madrid: Castalia, 1967.
- Herrera Puga, Pedro. *Sociedad y delincuencia en el siglo de oro*. España: Universidad de Granada, 1971.
- Hidalgo, Juan. *Romances de germanía de varios autores, con el vocabulario por la orden del a, b, c, para declaración de sus términos y lengua*. Madrid: Don Antonio de Sancha, año de M.DCC.LXXIX.
- Huerta Calvo, Javier. *Teatro breve de los siglos XVI y XVII: entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*. Madrid: Taurus, 1985.
- Jauralde Pou, Pablo. *Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Madrid: Castalia, 1999.
- Joly, Monique. De rufianes, prostitutas y otra carne de horca. En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XXIX, No. 1, 1980.
- . *La Flor de la jaracandina*. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo XL, No. 1, 1992.
- Lázaro Carreter, Fernando. *Estilo barroco y personalidad creadora*. Madrid: Anaya, 1966.
- Rodríguez Méndez, José María. *Ensayo sobre el machismo español. Del Escarramán al Pichi*. Barcelona: Ediciones Península, 1971.
- Salas Barbadillo. *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas y el gallardo Escarramán. (Edición, introducción y notas de Marcel Charles Andrade)*. University of North Carolina, (impreso en España), 1974.

Salillas, Rafael. *El delincuente español. Hampa (antropología picaresca)*. Madrid: Librería de Victoria Suárez, 1898.

Vega, Lope de. *El arte nuevo de hacer comedias* (ed. Juana de José Prades). Madrid: Clásicos Hispánicos, 1971.

Ediciones consultadas de la obra de Quevedo:

Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas. (Edición y notas de Lía Schwartz e Ignacio Arellano), Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1998.

Obra poética. (Ed. José M. Blecua), Madrid: Castalia, 1969.

El parnaso español, monte en dos cumbres divididos, con las nueve Musas castellanas. (Ed. Joseph Antonio González de Salas), Madrid: Pedro Coello, 1648.

Poesía original completa. (Ed. José M. Blecua), Barcelona: Planeta, 5a. ed., 1999.

Poesía selecta. (Edición, estudio, bibliografía y notas de Lía Schwartz e Ignacio Arellano), Barcelona: PPU, 1989.

Poesía varia. (Ed. J.O. Crosby), Madrid: Cátedra, 1981.

Óscar Osorio

Profesor de la Escuela de Estudios Literarios de la Universidad del Valle. Licenciado en Literatura y Magíster en Literatura Latinoamericana y Colombiana (tesis con calificación emérita) en la Universidad del Valle. Estudios de doctorado en Hispanic and Luso-Brazilian Literatures, en Graduate Center (CUNY), New York. Ha publicado los libros: *La balada del sicario y otros infaustos* (Cali: Botella y Luna, 2002), *Historia de una pájara sin alas* (Cali: Universidad del Valle, 2003), *La mirada de los condenados: la masacre de Diners Club* (Cali: Botella y Luna, 2003), *Poliafonía* (Cali, Universidad del Valle, 2004), y hace parte del libro de ensayos *Nueva novela colombiana: ocho aproximaciones críticas* (New York: Sin Frontera Editores/ Cali: Botella y Luna, 2004), y de la antología de poesía *Encuentro 10 poetas latinoamericanos en USA* (New York: Sin Frontera Editores/ Cali: Botella y Luna, 2003). Es miembro fundador de la Fundación Literaria Botella y Luna.

Recibido en: 20/03/04

Aprobado en: 23/04/04